



Castillos en la cima de las sierras fernandinas

Tendido sobre el arenal costero, a la derecha del lector puede apreciarse en esta fotografía de Ylario Fávero, el caserío de Playa Verde. Más allá la ciudad balnearia de Piriápolis, extendiéndose sobre las estribaciones del Cerro del Inglés. (Del archivo gráfico de Aníbal Barrios Pintos).

MILAGRO

TOTAL!

Soler
tiene!

Soler
conviene!



Futbolito grande \$ 350.-



Moto metal con parrilla a fricción \$ 44.50



Muñeca Nicoleta \$ 235.-



Lavadora metal \$ 53.-



Salvavidas plástico \$ 67.50



Escopeta con mira telescópica y bayoneta \$ 165.-



Coche para muñeca \$ 165.-



Aspirador a pila \$ 54.-



Pelotas plástico inflar \$ 16.-



Omnibus metal a cuerda \$ 52.-



Tablero Basket-ball \$ 128.-



Juego de manequi "La pequeña Modista" \$ 55.-



Helicóptero metal c/cuerda \$ 52.-

Caja secadores con implementos peluquera \$ 245.-



Tinitas de metal \$ 76.-



AGUADA - CENTRO - CORDON - UNION - LAS PIEDRAS



conocimos como Arcos de la Pasiva — por “un sistema de columnas y arcos planos”, según el proyecto de Poncini, semejante a la segunda solución propuesta por Zucchi en 1837.

Las galerías o servidumbre de paso, a que hicimos referencia en notas anteriores, se respetó únicamente en el perímetro de lo que era plaza en 1860, pero no fue aplicado en algunos trozos del resto. En efecto varios propietarios frentistas a los muros de la ex Ciudadela — no demolida todavía — se negaron a acatar las cláusulas del Convenio, alegando que no eran frentistas a la Plaza.

Esto explica, porqué en el costado Norte, de la actual Plaza, entre las calles Ciudadela y Juncal, no se construyeron pórticos ni servidumbres. Del mismo modo ocurrió en el costado Oeste, en el predio que ocupó el Café Tupi Nambá hasta su demolición para levantar el edificio Ciudadela.

Con la construcción de esta moderna estructura se complementó en todo el costado Oeste, a lo largo de la calle Juncal las soluciones enunciadas en los proyectos primitivos de Zucchi y Poncini.

Esto fue posible en virtud de las Ordenanzas vigentes que recogieron esos anhelos y las ampliaron para regular el presente y el futuro de la Plaza Independencia

MOTIVOS DE FRICCIÓN

No fue eso todo. Haremos una acotación más. En el convenio celebrado en 1860, se incluyó una cláusula que interesa señalar por cuanto, en su momento, provocó algunas diferencias de titulación entre propietarios colindantes. La cláusula a que nos referimos, decía: “De conformidad con lo acordado en otra época, cuando se construyan las galerías del frente que cae a la Plaza, será permitido a los dueños de los edificios **AVANZAR UNA VARA MAS** en todos los lados de aquella, en compensación de los gastos que ocasione el nuevo sistema de galerías”.

Si se medita un poco sobre el alcance de esta cláusula se verá, en seguida que, en el ángulo que forman las “rinconadas de la Plaza” intersección del costado Este con los del Norte y Sur, se superponen ambos ensanches definiendo un espacio o equivalente a una “vara cuadrada de superficie que accede a los dos propietarios adyacentes. Por lo tanto, surge la pregunta: ¿a quién de ellos pertenece?

El caso se planteó, por primera vez, cuando se edificó el Palacio Salvo cuyo propietario obtuvo resolución favorable en virtud de haber sido el primero en edificar al amparo de esa disposición.



El costado Oeste a lo largo de la calle Juncal. La foto fue tomada cuando existía el Café Tupi-Nambá donde se aprecia la falta de la Galería. En ese lugar se le-

vanta hoy el edificio La Ciudadela. Al costado de la foto, el Teatro Solís y la estela recordatoria del pintor Juan M. Blanes.

¿QUE OCURRIO DESPUES DE 1860?

Varios años después, superadas las dificultades de todo orden que siguieron a estos acontecimientos, las autoridades se vieron requeridas nuevamente por el clamor popular. Esta vez, para sostener que las grandes plazas públicas eran “una necesidad reconocida por la ciencia”.

Como tal, debían ser atendidas por los Gobiernos como factor de embellecimiento. Así lo entendie-

ron, aún en las épocas más oscuras de la historia, cuando el despotismo vio, en las realizaciones públicas, un medio de prestigiar su gestión.

A esta conclusión, como veremos, no escapa la historia que venimos describiendo.

Ing. Ponciano S. TORRADO

(Especial para EL DIA)

(Fotos del Archivo Municipal)



En esta foto se muestra el costado Sur de la Plaza Independencia como era a principios de siglo. Se aprecian los “Arcos de la Pasiva” ideados por Zucchi y la “column-

nata dórica” de Poncini. Al frente de la foto se ve el lugar que ocupaba el Café La Giralda cuando se demolió para levantar allí el Palacio Salvo.



La calle Juncal, costado Oeste de la Plaza Independencia, hace 30 años, cuando estaba en su apogeo el Tupi-Nambá, y Paquito Busto triunfaba en el 18 de Julio. Esta acuarela de Fossey nos dice que hasta allí no llegaron los Pórticos de Poncini.

LA PLAZA INDEPENDENCIA EN EL PROCESO HISTORICO DE MONTEVIDEO

LA PLAZA EN 1837

Hemos dicho en notas anteriores que, en 1837, los propietarios frentistas a la "nueva plaza al Este del Mercado" se presentaron al Gobierno aceptando una de las soluciones propuestas por el Arq. Zucchi, para resolver el ordenamiento de los edificios que pensaban construir.

Con tal motivo, las autoridades de la época aceptaron lo propuesto por los interesados y dispusieron, en setiembre de 1837, que la Comisión Topográfica



Juncal esq. Plaza Independencia, costado Norte. Extremo de la galería y arquitectura de la época. Acuarela de Pierre Fossey. Casa natal de Jules Laforgue que integró con Isidoro Ducasse y Jules Supervielle una trilogía de uruguayos que triunfaron en los ambientes culturales de Francia a principios de siglo.

levantara el plano "que corresponda al croquis expresado" a lo que agregaron; "tomándose razón en esta Oficina y la Contaduría General efectúese la obra con arreglo a la nueva forma, anotándose por la Escribanía en las escrituras respectivas".

En esta forma los propietarios frentistas a la NUEVA PLAZA quedaban obligados a construir de acuerdo con el plano aprobado y con las modificaciones que introdujo el Ingeniero Arquitecto para que los propietarios "levantaran sus fachadas sobre los cimientos que estábamos haciendo".

Hemos destacado el término "nueva plaza" para señalar que esa obligación no fue compartida ni aceptada por los dueños de terrenos frentistas a los muros de la ex Ciudadela; es decir, de lo que era entonces, el mercado de Montevideo.

Esa negativa, reiterada años más tarde, explica porqué el ordenamiento edilicio ideado por Zucchi no se extendió a todo el perímetro de la plaza.

1843. — SE DA A LA PLAZA AL ESTE DEL MERCADO EL NOMBRE DE INDEPENDENCIA.

Tales fueron, expuestos sumariamente, los hechos que se vivieron hasta 1837 y años siguientes. El convenio de los propietarios con el novel Estado no llegó a materializarse, con excepción del edificio conocido por ARCOS DE LA PASIVA levantado por ELIAS GIL.

En esa época el país estaba convulsionado por la guerra contra Rosas. Por tal razón la iniciativa del gobierno, en realizaciones públicas, estaba prácticamente paralizada. Solamente unas pocas construcciones se levantaban en lo que era el "Campo de Marte" hacia donde comenzó a extenderse la nueva ciudad de Montevideo, una vez liberada de sus murallas.

Entre los "Organizadores de la Defensa de Montevideo contra el Ejército victorioso del Dictador Rosas" figuraba el Jefe Político y de Policía Andrés Lamas, prestigioso historiador, periodista y "dilemático notable".

Un clamor patriótico partía, por entonces, de las masas populares, recogido en la prensa y estimulado por prestigiosas personalidades.

"La opresión y la esclavitud que empezó en 1535, acabó en 1810 y abrióse desde ese momento una era de libertad y de vida política para el Pueblo Oriental".

Así decía el diario "El Moderador" en diciembre de 1835 agregando: "¿Por qué, pues, no erigimos pirámides, no alzamos monumentos que perpetúen la memoria de esos santos de la Patria y exciten en sus hijos el deseo de imitar sus virtudes?"

"¿Y qué mejor oportunidad para conseguirlo que nombrando las calles de nuestra ciudad con los nombres de sus héroes y de los lugares en que o perecieron llenos de gloria o conquistaron para nuestra patria la libertad o la independencia?"

A raíz de ese movimiento de opinión nacional, Andrés Lamas recoge las sugerencias en boga y toma la iniciativa de aprobar un Plan de NOMENCLATURA Y NUMERACION de las calles de Montevideo.

La propuesta tuvo plena aceptación en el ambiente gubernamental. Muchos de los nombres actuales tienen su origen en esa inquietud ciudadana. Entre ellos figuran "los objetos más queridos a los orientales": INDEPENDENCIA, cuyo nombre llevará la Plaza Matriz (hoy Plaza Constitución) y CONSTITUCION para la Plaza del Fuerte (hoy Plaza Zabala).

La PLAZA CAGANCHA, llamada así, en homenaje a la batalla ganada por Rivera, conservó su nombre pese a que, en alguna oportunidad se propuso cambiarlo por 25 de Mayo.

1860. — SE REACTUALIZA EL ORDENAMIENTO DE LA PLAZA.

Los hechos históricos se fueron sucediendo durante los cuales el país sufrió un proceso de estancamiento. Llegamos así hasta 1860. El país parecía entrar, ahora, en una era de tranquilidad, jalonada por algunas mejoras logradas en lo económico y social. En particular, el fomento de la campaña y la incorporación a la capital de los barrios conocidos por la AGUADA y EL CORDON.

Es entonces que se manifiestan nuevas inquietudes en realizaciones públicas. El gobierno designa en 1859, al Arquitecto Bernardo Poncini, 'Inspector General de Obras Públicas' cargo que desempeñó por breve lapso.

El Arquitecto Poncini fue un técnico prestigioso que rubricó su actuación, en nuestro medio, con proyectos de gran valía como lo fueron, sin duda, la Catedral de Montevideo y la Rotonda del Cementerio Central.

De sus obras nos interesa, fundamentalmente, la solución que proyectó para el ordenamiento arquitectónico de la Plaza Independencia, tal como llegó hasta nosotros.

En opinión del Arquitecto Eugenio P. Baroffio, de larga y fecunda actuación en el Municipio de Montevideo, el Arquitecto Poncini "había hallado un ambiente propicio en Montevideo para las tendencias de su educación artística", porque, según dijo: "Los edificios más significativos tanto de la Epoca Colonial como de la que inmediatamente le siguió, eran construcciones en que la arquitectura, CLASICA, SIMPLE, MODESTA, pero noble en la armónica ordenación, constituía la nota estética dominante de unidad general en el conjunto urbano".

Estos antecedentes que valoraban la personalidad de Poncini, incitaron, quizás, el entusiasmo de los frentistas a la Plaza Independencia que los llevó a proponer al gobierno un nuevo convenio para edificar sus terrenos.

En este ofrecimiento se proponía modificar el contrato anterior celebrado en 1837; se abandonaba la solución de Zucchi y se sugería una sustitutiva redactada por Poncini.

Esta solución tuvo más suerte que la anterior de Zucchi por cuanto llegó a realizarse. Abarcaba todo el perímetro de lo que era aún en esa época la Plaza Independencia. Es decir, los costados Norte y Sur — desde la actual calle Ciudadela hacia Andes — y el costado Este en toda su longitud. En el costado Oeste existía, todavía, el Mercado.

En la petición elevada a consideración de las autoridades, los interesados se imponían la obligación de "aceptar, observar y cumplir puntualmente, por sí y sus sucesores, las modificaciones a las condiciones contenidas en sus títulos de propiedad, relativamente a los puntos que habían sido materia de la discusión".

1860. — LA SOLUCION DEL ARQ. PONCINI

Las modificaciones en las cuales "estaban todos de acuerdo" consistían en sustituir el sistema de pilares y arcos de medio punto ideado por Zucchi — que

EXPOSICION EDUARDO VERNAZZA



"Payaso sentado"



"Clown"

UNA nueva exposición, esta vez de apuntes de danza y "Clowns" de circo, exhibe Eduardo Vernazza en Galerías Moretti. La diferencia estriba en que las obras presentes, son llevadas a mayor tamaño. Sobre papeles y cartones de color, la mancha rápida del blanco o la acuarela y ténpera, realzan con los haces de luz del escenario, las figuras movientes o estáticas.

La línea pura directa, es el lenguaje que emplea el artista para concretar la expresión del personaje, sin dejar por ello el valor de la técnica, sentado en un encuentro entre las calidades y los acentos que marcan incisivos, la fuerza, el aplomo, o simplemente son una ayuda de gracia, que mueve la línea a veces impulsada desde un brazo al pie, o tocada por arabescos, en los cuales cuida Vernazza de no caer en la fácil habilidad. La línea posee así un sentido, duradero, y el valor por sí misma, mantiene la vivencia del dibujo por encima del personaje que trata. En la exposición, los apuntes se han liberado en parte de la característica del bailarín, para adoptar un amplio vuelo, o una pose estilada fuera de la rígida definición. Esto da una nueva versión de la escala en que puede moverse el apunte, sin salir de su verdadero carácter como dibujo sorpresivo y espontáneo. Muchos artistas a los cuales Vernazza ha dibujado en el correr de los años por nuestros escenarios, le han dejado una nota con la expresión que se hace recuerdo y juicio. Damos algunos.



"Bailarin Hugo Capurro"



"Payaso"



"Bertoldo en la Corte"

a quienes hay que castigar, sino a los bárbaros sedentarios que desde el fondo de sus gabinetes, haciendo la digestión, ordenan las matanzas, y luego hacen que Dios les agradezca sus victorias...

Preguntaron los astronautas muchas cosas de astronomía, y los franceses dieron respuestas perfectas, contestando siempre a una voz. Entonces dijo Micró-megas: "Si sabéis tanto de lo que está fuera de voso-

tros, conoceréis a fondo lo que tenéis dentro: Decidme algo de vuestra alma"... Y aquí comenzó el debate. Uno respondía según Malebranche, otro según Locke, otro según Leibnitz, y todos con una presunción sin límites. Por último vino un pequeño animalúculo de bonete cuadrado que dijo que todo el secreto estaba resuelto en la Summa de Santo Tomás. El debate tomaba visos de nunca acabar. Los astronautas se

aburririeron y decidieron volver a su base, pensando que era extraordinario haber encontrado en el fondo de seres tan infinitamente pequeños un orgullo tan infinitamente grande... (ALA).

París.

Germán ARCINIEGAS

(Especial para EL DIA)



HACE poco más de doscientos años escribió Voltaire una novela de viajes interplanetarios que, por evidente descuido de los editores, no se ha reproducido en estos días. Voltaire imagina la aventura al revés de cómo se está haciendo hoy. En vez de ser los hombres quienes se lancen hacia la luna, son un habitante de Sirio y tro de Saturno quienes vienen a la Tierra. No le interesaba tanto a Voltaire — y en esto procedía como un sabio — descubrir lo qué pensaban los de Sirio, cómo ahondar en las flaquezas de los de la Tierra. Micromégas, habitante de Sirio, muchacho de doscientos cincuenta años, había descubierto ya, por su propio ingenio, en el colegio, que en su planeta correspondería al de los jesuitas, más de cincuenta proposiciones de Euclides — lo cual le colocaba en una situación de inteligencia superior a la de Pascal. Contando apenas cuatrocientos cincuenta años, escribió un curioso libro en el cual el inquisidor de Sirio — anciano de sólida ignorancia — halló proposiciones sospechosas, malsonantes, temerarias, con olor de herejía... Sin leer el libro, el santo oficio siriano lo con-

denó, y prohibió a Micromégas se presentara en la corte por un término de ochocientos años. Micromégas era, como todos los de Sirio, cien veces más alto que una montaña de la Tierra. Decidió aprovechar los años en que estaría fuera de la corte para recorrer el espacio. Conocía como nadie las leyes de gravedad y todas las fuerzas de atracción y repulsión, y pudo así ir de un planeta a otro como un pájaro que vuela de rama en rama. Recorrió en poco tiempo la vía láctea, y pudo ver que las cosas no son como las pintaban los astrónomos de Francia, no porque los de Francia estén mal preparados, sino porque una cosa es mirar estrellas desde París, y otra estar caminando entre ellas. En Saturno trabó amistad con el secretario de la academia, y a pesar de que era un enano al lado del hombre de Sirio, discutieron como dos camaradas cuestiones de ciencia. El de Saturno convino en acompañar a Micromégas en su viaje, primero a Júpiter, y luego a la Tierra. Así llegaron, precisamente a las orillas del Báltico, hacia el año de 1736, los dos primeros cosmonautas

LOS COSMONAUTAS DE VOLTAIRE

Aquellos años, en la Tierra, fueron de un avance extraordinario en el campo de la astronomía y de la geografía. La Academia de Ciencias de París acordó tomar las dimensiones de la circunferencia terrestre. Se habían nombrado dos comisiones para que midieran, la una el grado de un meridiano en el país de los lapones, y la otra un grado del Ecuador en el reino de Quito. Maupertuis, Clairaut y Le Monnier fueron al norte, y La Condamine, Gaudin, etc., al Ecuador. Cuando los cosmonautas llegaron al Báltico, los sabios franceses estaban en plena aventura en Laponia. Con ellos se produjo el diálogo que relata Voltaire en su novela.

Llegar al diálogo fue difícil, no porque al cosmonauta de Sirio le faltara ingenio para comprender la lengua, sino por la insignificancia material de la Tierra y lo microscópico de sus habitantes. Los dos cosmonautas habían desdenado descansar en Marte, por hallarlo insignificante, y buscaban planeta como quien busca posada, cuando vieron algo diminuto en que fijaron la atención sólo por no perder una segunda oportunidad de tierra firme, como decimos nosotros, donde reposar. Aprovechando el paso de un cometa que en una aurora boreal iluminó a la Tierra, avanzaron a nuestro planeta y pusieron pie en el borde de Rusia, el 5 de julio de 1737... Después de un breve descanso, hicieron un viaje de reconocimiento. En cuatro zancadas fueron del Báltico al mar Negro, vieron el diminuto Mediterráneo, y el Atlántico como un charco. Pasaron la mano por montañas y llanuras... y encontraron que la Tierra estaba mal hecha. Por un descuido del Creador había quedado con el eje oblicuo, y esto era el origen de un desorden en los climas, en la repartición de las tierras y las aguas, y de mil cosas más que de un vistazo pudieron advertir los cosmonautas. Pero admiraba no descubrir materia viva, ni habitantes. Desencantados se hallaban los dos viajeros, cuando quiso la casualidad que se le rompiera el hilo a un collar de diamantes a Micromégas, y tomando una de estas piedras bien talladas como lente, descubrió unos átomos que se movían en Laponia: eran los sabios franceses. Andaban en los ajetreos de salvar el barco que se les había descompuesto, y los cosmonautas vieron que los átomos se movían como animalitos. Micromégas los colocó sobre la palma de la mano primero, luego sobre una uña, y los observó. Acudió a mil subterfugios para poderles hablar tan débilmente que no se los llevara el ruido, y así llegó a producirse el diálogo. Para hablar, dice la novela, hay que pensar, o poco menos; pero si estos átomos pensaban, tendrían algo equivalente a una alma. Ahora bien: atribuir el equivalente a alma a esta especie parecería absurda. "Pero — dijo el Sirio al de Saturno — ya habéis admitido que estos átomos se hacen el amor. ¿Créis que puede hacerse el amor sin pensar y sin proferir alguna palabra? ¿Suponéis que es más difícil producir un argumento que un hijo? En cuanto a mí, una cosa y la otra me parecen grandes misterios". No oso creer ni lo uno ni lo otro — replicó el enano; ni me he formado una opinión. Tratemos de examinar estos insectos, y luego hablamos. Bien dicho, respondió Micromégas.

*

Producido el diálogo, a las primeras respuestas que tuvieron de los microbios de la Tierra sacaron en conclusión los viajeros que la insignificancia física de un sujeto no implica el que no pueda disponer de una extraordinaria inteligencia. Los sabios franceses calcularon con exactitud increíble las dimensiones de los visitantes. Aplicaron sus instrumentos, y dieron las medidas con la precisión con que se da la altura de las montañas. Pudieron explicar muchas cosas de la vida de los hombres, unas notables por su valor científico, otras absurdas para los cosmonautas. Si el espíritu del hombre estaba tan por encima de la materia, en la Tierra habría la felicidad que no se encuentra ni en Sirio ni en Saturno. La realidad, declarada por los franceses, era muy distinta. El mundo resultaba dividido por dos bandos que se perseguían a muerte. Los unos luchaban por el Sultán y los otros por el César. Todos los animales de la Tierra se degollaban por estos dos poderosos, que nadie había visto. Los astrónautas pensaron que para llevarle la paz al mundo lo mejor era poner el pie sobre los ejércitos y acabar así con la guerra. No hay que preocuparse, respondieron los sabios: esos ejércitos al cabo de diez años se agotarán por el hambre o la fatiga. Y no es a ellos

CUENTO EGIPCIO

"Es el muy amado, el lleno de dulzura y a muchos ha conquistado por el amor".

Sinué queda en la región del Retenu; se casa con la hija mayor del jeque y obtiene buenas tierras donde crecen los higos, la vicia, las aceitunas, la avena y el trigo, donde la miel es abundante y los ganados innumerables. Es interesante el contraste existente entre esta forma de vida, sencilla, en medio de la Naturaleza, de cierta rusticidad, como la del Pentateuco, con la otra vida dejada por Sinué en el palacio real de Egipto, donde todo era lujo, pero

talidad con todo el mundo, dando de beber al sediento, enseñándole el camino al extraviado y salvando al que había sido robado". Este principio moral, tan caro a los pueblos antiguos, presente en la "Epopéya de Guilgamesh", la Biblia y los poemas homéricos, también está vivo en la literatura egipcia y especialmente en este cuento.

La prosperidad de Sinué levanta la envidia de un hombre fuerte del país de Retenu. El autor anónimo no nos dice el nombre de este hombre, sólo nos señala que era un héroe sin igual, que había vencido

timiento de patria se abre en el alma de Sinué la necesidad de prepararse para el gran viaje de la muerte, idea tan cara a los egipcios. Así pasa el tiempo entre dicha añoranza, en medio de esta necesidad tremenda que el hombre de aquellas tierras sentía de no morir, sino de resucitar delante del trono de Osiris. Para el egipcio, ya lo señalamos en otro artículo de este Suplemento, dedicado al célebre "Libro de los Muertos", la parte espiritual del ser debía, tras la muerte, encaminarse hacia Occidente, atravesando todos los peligros del mundo subterráneo, hasta presentarse delante de Osiris, dios de la muerte y la resurrección, en la sala de la doble Maat (la Verdad y la Justicia). Allí tenía lugar el juicio, de resultados del cual el alma recibía un cuerpo y vivía eternamente o era devorada por Ammit, en caso de haber llevado el difunto una vida reprochable. Pero en todo este problema que torturaba al alma egipcia era fundamental que con el cadáver se cumplieran los ritos fúnebres, embalsamamiento especialmente. Todo esto se hacía solamente en Egipto y por eso Sinué teme la imposibilidad de una resurrección, puesto que se halla lejos de ese país. Así, dice:

"Que rejuvenezca mi cuerpo, pues ha hallado a la vejez y le ha alcanzado el mal. Mis ojos se han hecho pesados, penden mis brazos, mis pies se niegan a seguir mis deseos. Mi corazón está ya cansado y la muerte se acerca a mí. Que me conduzcan a las ciudades de la eternidad".

Por ello Sinué gestiona ante el faraón permiso para regresar a Egipto. Sesostri le contesta lleno de benevolencia: "¿Qué has hecho para que se te pueda hacer algo? No has maldecido de modo que hubiera que oponerse a tus palabras ni has suscitado tampoco contradicción en la deliberación de los consejeros... Ven a Egipto para que veas el palacio en que has crecido, para que beses, prosternado, la tierra ante las dos puertas y puedas mezclarte con los cortesanos. Hoy has empezado a envejecer, has perdido tu potencia viril y has pensado en el día del embalsamamiento en que seas conducido a la eterna bienaventuranza. Te será consagrada una noche con aceite de cedro y las manos de Tait (diosa del arte de tejer) te colocarán las cintas. Se te hará tu comitiva el día de tu entierro; tu envoltura de momia será de oro, la cabeza de lapislázuli y habrá sobre ti un baldaquino. Serás puesto en el sarcófago, tirarán de ti unos bueyes, te precederán cantores, se ejecutarán las danzas rituales; a la puerta de tu sepultura se recitarán las invocaciones de sacrificio y se matarán para ti, víctimas. Las pilstras de tu sepulcro serán de piedras blancas y estarán en el recinto de tu sepulcro los hijos del rey. No morirán en tierra extranjera, no te enterrarán los asiáticos ni serás metido en una piel de carnero. Cuida, pues, de tu cadáver y ven".

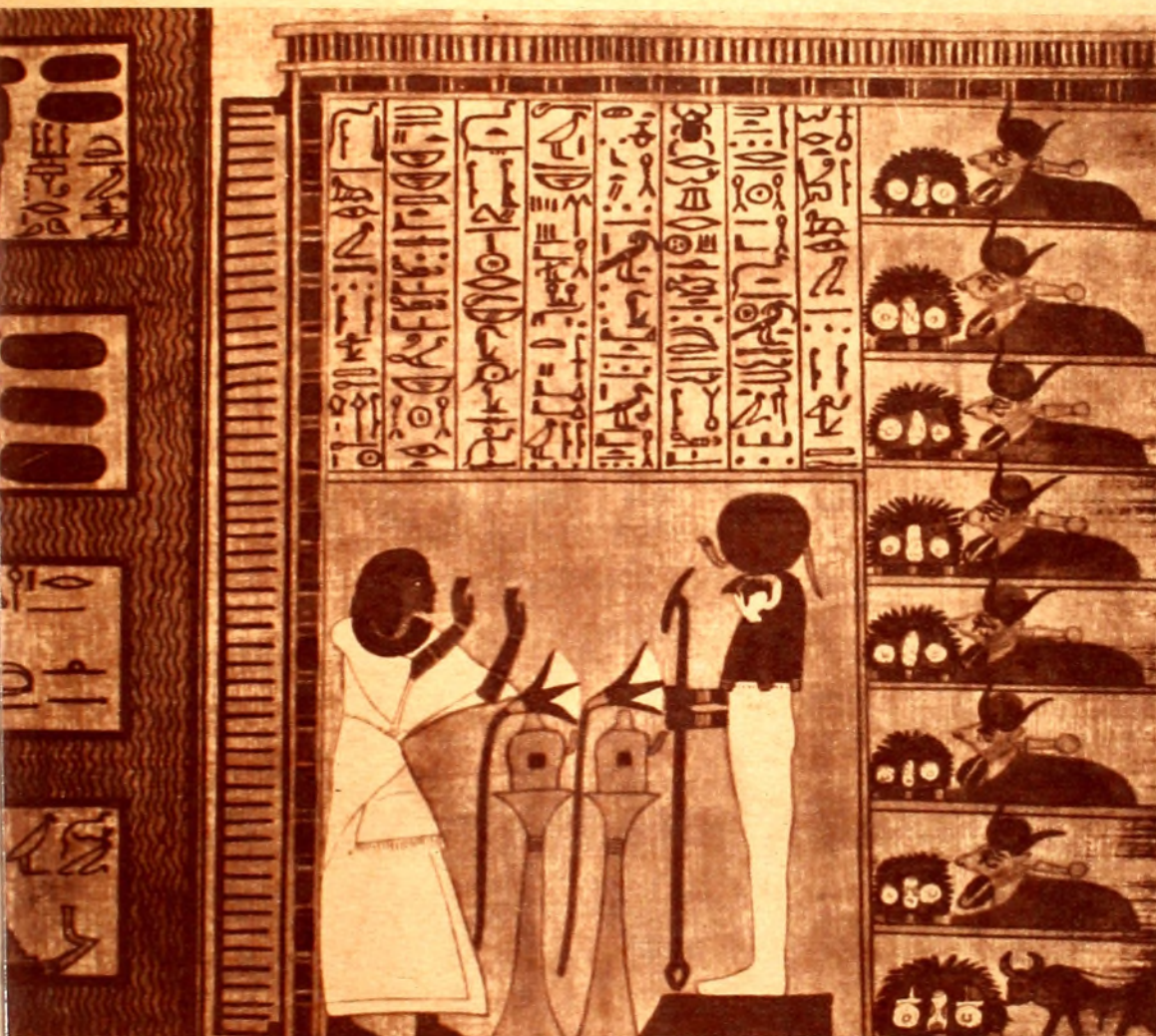
He citado estos párrafos porque tienen un colorido local notable, porque están llenos de preciosos datos acerca de los ritos funerarios y porque son típicos del antiguo pensamiento egipcio. Llenos de visualidad, nos permiten acercarnos a aquel modo de pensar, tan extraño para nosotros, tan lleno de esperanza en medio de su inocencia primitiva.

Sinué, pues, reparte sus tierras entre sus hijos y se embarca para Egipto. Toca con la frente el suelo ante las esfinges y en fin, llega a la presencia del faraón, que parece un dios sobre la tierra. El cuento concluye con una descripción que el protagonista hace de la vida que nuevamente lleva en Egipto, vida que contrasta, por su refinamiento, con la rústica que por tantos años llevó en el desierto.

Este cuento es, en fin, notable por la facilidad de la narrativa, por la pintura de las costumbres, no sólo de Egipto sino de las tierras de los beduinos, por la exaltación de los sentimientos caros al hombre del Nilo, por la afluencia de lo maravilloso, por la plasticidad de las escenas evocadas. Mika Waltari, en su "Sinué el egipcio", se ha inspirado en este viejo cuento, aunque radicándolo en otra época, la de Amonofis IV y dándole otro carácter y acción. Desiertos, mares, costumbres, razas, tiempo, nos separan del espíritu de este cuento, pero hay cosas que son eternas: el amor a la patria, el anhelo de no morir, la hospitalidad, el aferrarse a los bienes de la tierra, que nos revelan que el corazón captado por aquellos jeroglíficos sobre papiros tenía también algo de lo que aún tiene ahora nuestro corazón, cierta sed de la que no ha podido saciarse la humanidad a través de los tiempos escurridizos y sin regreso.

(Especial para EL DIA)

Hjalmar BLIXEN



de copias se deba a que eran utilizados en las escuelas de escribas y bibliotecarios. El cuento "Sinué" procede de un papiro descubierto por Chabás, el famoso egiptólogo, en 1863.

también temor. El protagonista lleva, pues, una vida sin ruido, pero no desprovista de emociones fuertes, pues las pasiones de esos hombres están a flor de alma; así, nos habla de las luchas de tribus; cuenta que durante años fue jefe de las huestes del jeque Nenschi y que atacaba a los grupos rivales, quitándoles, en aquellos desiertos, los pastos y los pozos, los ganados y los esclavos. Las pasiones son, pues, duras; un fondo de egoísmo domina el cuadro, en el que los intereses materiales están en el primer plano. El amor no juega un papel preponderante, no hay el menor atisbo de romanticismo; Sinué se ha casado con la mujer que le han dado y con ella tiene hijos, pero el sentimiento no aparece por ningún lado en este cuento tan arcaico. La hospitalidad, sí, es un elemento valioso, una hermosa flor que crece en ese yermo; así cuenta Sinué: "Los mensajeros que caminaban hacia el Norte o iban al Sur, hacia Egipto, se hospedaban en mi casa, pues yo practicaba la hospi-

a todos los de Retenu. Sinué acepta el desafío y dice a su suegro: "No conozco a ese hombre, pero actúa por envidia". Y también se jacta: "Yo soy como un toro en medio de sus vacas cuando le acomete un novillo forastero". A la mañana siguiente tiene lugar el combate singular; colocados ambos contendores uno frente al otro, se disparan sus flechas hasta que Month, el dios de la guerra, da la victoria a Sinué. Este agrega: "Y ocurrió que me llevé los bienes del vencido y sus rebaños. Lo que él pensaba hacerme se lo hice yo. Cogí cuanto había en su tienda y entregué al pillaje su campamento. Con esto me engrandecí, aumentaron mis tesoros y se enriquecieron mis rebaños".

Sin embargo, a partir de este momento, Sinué comienza a sentir la nostalgia de la patria lejana, el valle del Nilo, con sus templos, pirámides y remansos donde crece el papiro. Y más aún que el sen-

"LA HISTORIA DE SINUE"

PREPONDERANTE es el lugar que ocupa, en la literatura egipcia del Imperio Medio, la "Historia de Sinué", en función, no sólo de la calidad del relato en sí, sino también del hecho de que ha llegado hasta nosotros una buena cantidad de copias, muchas de las cuales se conservan completas. No todos los cuentos elaborados por el pueblo del Nilo han tenido esa suerte; así, "El rey Kooops y los magos", "El viaje Unamún" y otros, nos han llegado fragmentariamente.

Durante el Imperio Medio, como lo señala Drioton, textos antiguos se copiaron continuamente, no sólo sobre papiro, sino sobre trozos de caliza llamados "estraka" y se piensa que esta profusión de copias se deba a que eran utilizados en las escuelas de escribas y bibliotecarios. La literatura del Imperio Medio cuenta, aparte de los textos didácticos, que son importantes y reflejan la mentalidad del egipcio de aquella época, textos proféticos, como el de los "Vaticinios de Neferti", que tienen semejanzas con los hebraicos.

Hoy dedicaremos atención a uno de los cuentos, género que en Egipto adquirió un desarrollo curioso y llegó al nivel de obra de arte. A veces compuso aquel pueblo el cuento de tipo fantástico, cuya expresión más acabada está en el de "Anub y Bata" (o "Los dos hermanos") a veces el de manifestación realista de la vida, como el de "Las quejas del fellah", del que ya nos hemos ocupado en este Suplemento (ver número de noviembre 10 de 1963) y la "Historia de Sinué", de la que trataremos hoy; esta última procede de un papiro descubierto por Chabás, el famoso egiptólogo, en 1863.

La "Historia de Sinué" tiene una fácil ubicación histórica; se desarrolla durante el reinado de un faraón de la dinastía XII. Sinué, el protagonista del cuento, narra él mismo sus aventuras; el relato, en primera persona, tiene así un marcado carácter subjetivo, que de otro modo quizá no hubiera llegado a poseer. Sinué es un noble importante de la corte, un administrador de dominios de Amenemhat I, el faraón fundador de la dinastía XII. Este estableció su palacio y pirámide en Ittaui, una región del Norte, entre Menfis y el Fayum (gran oasis artificial logrado por obturación de uno de los brazos del delta del Nilo). Amenemhat I fue un monarca activo y buen administrador, que organizó, entre otras cosas, las potestades y límites de los "nomos", o reparticiones administrativas del antiguo Egipto. No obstante, parece que al final de su vida fue amenazado de algunas conspiraciones de palacio y hay sospechas para suponer que en una de ellas pereció.

En el cuento, Sinué no narra estos antecedentes, quizá porque ya eran conocidos o tal vez porque el autor anónimo no quiere comprometerse; simplemente dice: "El año 30, el día noveno del tercer mes de la inundación entró el rey en su horizonte; el rey Amenemhat se lanzó al cielo, se unió con el sol y su "sahu" (cuerpo divino) quedó absorto en aquel que lo había creado".

Quizá Sinué sabía mucho de esta conspiración palaciega, aunque es evidente que no estaba involucrado en la misma; su mismo cargo de servidor de la princesa Nefru, hermana y esposa del sucesor del trono, Sesostri I, le daba acceso a todos los rumores del palacio. El príncipe heredero, Sesostri, no estaba entonces en Ittaui, la capital, sino que, conforme al plan elaborado por su padre, guerrea en Nubia, a fin de ensanchar la dominación egipcia. Es de notar que la política de los faraones de la dinastía XII fue de simple contención y amistad para con los pueblos del Asia, pero expansionista en Africa. Sesostri había obtenido en Nubia algunas victorias; cuando recibió el mensaje de la muerte de su padre, se dirigió a la capital con su séquito.

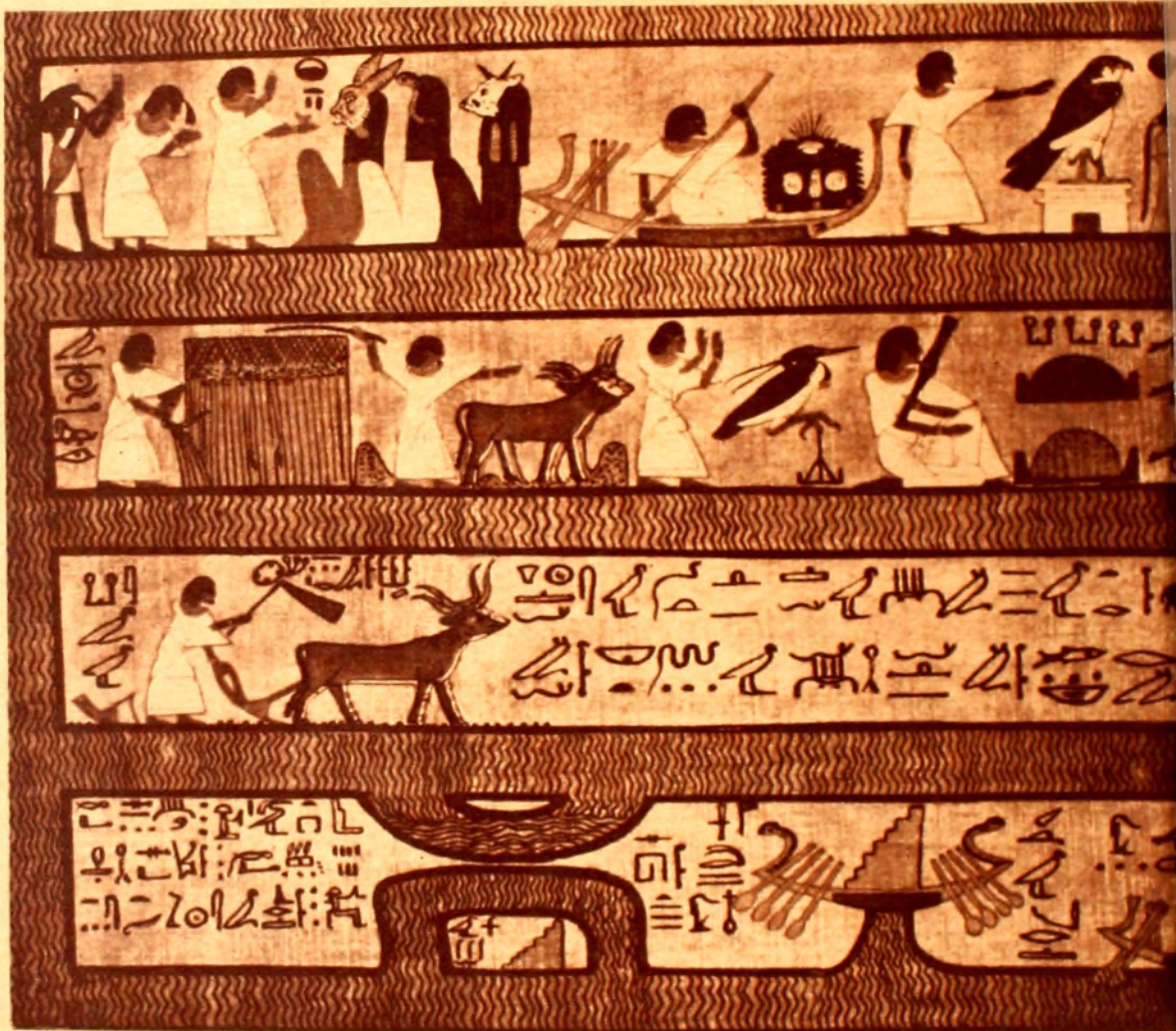
Entre tanto, Sinué cuenta la consternación que reinaba en el palacio lleno de silencio: "Las dos grandes puertas permanecían cerradas. Los cortesanos estaban en cuclillas, con la cabeza sobre las rodillas. El pueblo se lamentaba amargamente". Descripción, ésta, llena de colorido; entrevemos por ella antiguos ceremoniales funerarios.

La inmovilidad, el anonadamiento de la corte, contrastan con la celeridad de Sesostri, a quien el autor del cuento compara con un halcón. Pero también se adivinan maniobras de otros cortesanos, interesados en otros candidatos a la sucesión del trono vacante, quizá los mismos que asesinaron a Amenemhat I; éstos envían emisarios a diversos hijos del faraón muerto y la confusión y el riesgo de una guerra civil y de venganzas cunde en el palacio. Sinué teme por su seguridad y huye. Más adelante trata de explicar el extraño temor que sintió entonces y dice:

"La fuga... no fue intencionada; no estaba en mi corazón y no la premedité. No sé lo que me arrancó de donde estaba. Fue como un sueño, como si un hombre del Delta se viese de pronto en Elefantina o un hombre de los pantanos, en Nubia. Nada tenía que temer; no se me perseguía, no había oído nada malo de mí, ni mi nombre andaba en lenguas de las gentes. Ocurrió que se estremeció mi cuerpo, se impacientaron mis pies, me guió mi corazón y el dios que me predestinó a la fuga me arrastró". Es un pasaje que valdría la pena analizar desde el punto

del camino; luego se va hacia el sur y el cuentista nos detalla todo el itinerario del fugitivo, lugar por lugar, con una prolijidad detallista. Al fin, tras encaminarse de nuevo hacia el norte, en una larga parábola, atraviesa las fortificaciones que los egipcios tenían en Asia para contener las tribus de los beduinos y se interna en el país de éstos.

Desesperado por la sed, Sinué se arroja al suelo, desfalleciente, mientras murmura: "Este es el sabor de la muerte". Pero es socorrido por los beduinos, cuyo jeque le da agua y leche y en cuya tribu vive



Textos antiguos de la literatura egipcia del Imperio Medio, han llegado hasta nosotros en buena cantidad de copias, no sólo sobre papiros, sino sobre trozos de caliza llamados "estraka" y se piensa que esta profusión

de vista psicológico para entender algo del alma egipcia en relación con todo lo que significara poder establecido. Además, el cuentista nos deja bien en la sombra la íntima motivación de la fuga. ¿Es que Sinué, sin participar en la conjura, sabía cosas que debió decir? ¿Es que tuvo miedo, simplemente, de que se le creyera conocedor de la misma? Pero ¡si el cuento ni siquiera habla de dicha conjura! Este texto, uno de los más venerables de la literatura, nos aclara, un poco más adelante, la causa de ese temor: imagina Sinué que estallará la guerra civil y que perderá la vida en las luchas que van a seguir. Sin embargo, Sinué no es un cobarde, como lo vemos más adelante y esto da más interés al pánico del protagonista, similar al miedo sorpresivo de otros héroes de la narrativa antigua: caso de Guilgamesh ante el cadáver de Enkidu (Epopeya de Guilgamesh) o Héctor ante Aquiles (canto XXII de "La Iliada"). Sinué se esconde, fuera de la ciudad, entre unas matas, apartado

algún tiempo. Luego pasa a otra región y de una en otra llega hasta Byblos; de allí a Kademi, donde reside seis meses y desde ese lugar se encamina a la región del Retenu superior, gobernada por el príncipe Nenschi, en cuya corte halla a muchos egipcios, lo que demuestra las buenas relaciones que con los faraones mantenía dicho jefe.

Sinué explica al jeque Nenschi cómo al faraón Amenemhat I ha sucedido Sesostri y luego hace el elogio de este último; en esta parte, la prosa cede lugar al verso. De la misma manera que en el "Libro de Job", bíblico, o en el "Diálogo del cansado de la vida y su alma", egipcio, las partes de mayor emoción lírica no están en prosa, sino en verso. En este poema se exalta casi únicamente la virtud guerrera de Sesostri; apenas un par de versos tienen un contenido diferente y son éstos:

La posteridad, influida quizá por la magnificencia del Palacio, le aplicó, a su creador, el epíteto de "El Grande".

Luis XV, por su parte, había de aportar modificaciones al Palacio. El arquitecto Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), le propuso un proyecto de reestructuración total que, a falta de recursos, no se llevó a cabo. En ese sentido, cabe decir que Luis XV era mucho menos respetuoso de la obra de sus antepasados que su bisabuelo el Rey Sol. Por ello, de haberse llevado a cabo el proyecto de Gabriel, muy poco o nada hubiera quedado del primitivo pabellón de caza de Luis XIII y de la obra de Le Vau y Mansart. Gabriel llegó a demoler el ala derecha, en el "Patio Real", donde se encontraba la "Escalera de los Embajadores", obra de Le Vau y construyó en sustitución un ala cuyo testero con frontón y columnas no puede negar su parentesco con los edificios en la Plaza de la Concordia, obra también suya.

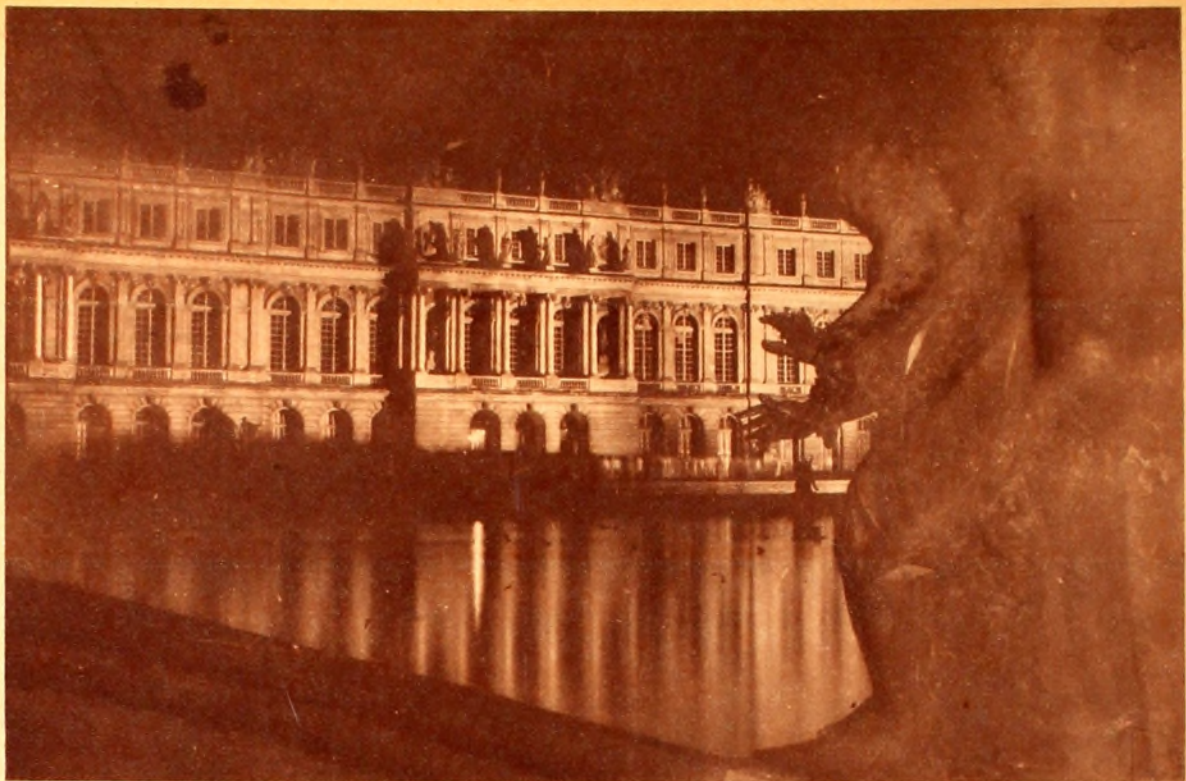
Edificó para la favorita del rey, en ese entonces, Mme. Du Barry, el "Petit Trianón". En la época de Luis XVI, el arquitecto Richard Mique se limita, más que nada, a decorar de nuevo algunos departamentos según el gusto de la época. Construye, además, el famoso "Hameau" de la reina, donde María Antonieta gustaba practicar labores de aldeana, sin imaginarse, naturalmente, el final trágico que le esperaba.

No es aquí el momento ni el lugar de ocuparnos de las vicisitudes del Palacio desde la Revolución a nuestros días. Bástenos recordar solamente que, Luis Felipe lo transformó en Museo dedicado "a todas las glorias de Francia", para lo cual, por desgracia, tiró abajo tabiques e introdujo modificaciones, sin mucho respeto por los recuerdos históricos ni por los valores artísticos que destruía.

Desde entonces, el Palacio parece destinado a convertirse en Museo, en el cual los visitantes pueden aprender mejor que en ningún texto, la forma de vida y el escenario en el que se movía la Corte de los "Luises".

Después de la "Gran Guerra", sin embargo, sirvió de magnífico marco para otro acontecimiento histórico: el 11 de noviembre de 1918 Alemania capitulaba y el 28 de junio de 1919 se firmaba, en la "Galerie des Glaces", precisamente, el documento que se llamó "Tratado de Versailles", que parecía destinado a regir por largo tiempo.

Con la organización de la Sociedad de las Naciones, se creyó que se había dado fin a todas las guerras. Desgraciadamente, los acontecimientos pos-



La fachada sobre el Parque. Esta fotografía la tomé, justamente, el día de la inauguración de las "Fêtes du son et lumière" (Fiestas del sonido y la luz) en Versailles.

teriores con las discrepancias políticas que surgieron entre los ex aliados, habían de revelar cuán precarios eran esos vaticinios, puesto que la paz duró solamente veinte años.

En cuanto a la apreciación, como obra de arte, que el Palacio significa en sí, es muy diverso el juicio crítico que despierta: desde la apología sin discernimiento, hasta el mismo menosprecio, aunque este último, tal vez, por razones más políticas que estéticas. Es por eso que, con su agudeza característica, Voltaire respondía a quienes llevados por esos móviles, desacreditaban la magnífica obra de arte de Le

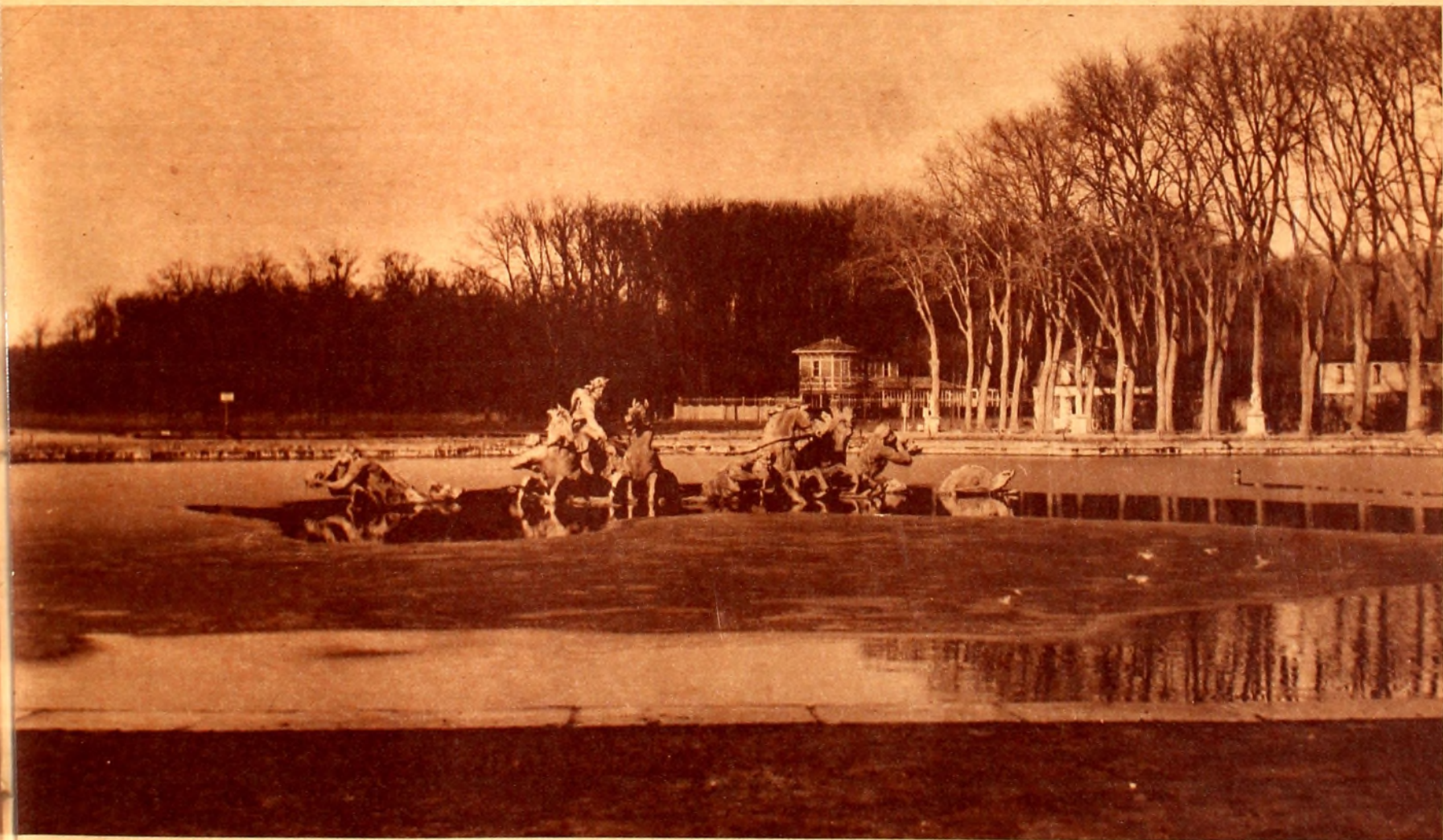
Vau, Le Brun, Le Nôtre, Mansart, Gabriel y muchos otros: "Il est plus aisé de critiquer Versailles que de le refaire" (es más fácil criticar Versailles que volverlo a hacer).

Por otra parte, "versallesco", en el lenguaje popular, ha quedado como sinónimo de fastuoso, magnífico, grandioso, y eso constituye el juicio más laudatorio que le pueda caber.

Arq. César J. LOUSTAU

(Especial para EL DÍA)

(Fotografías del autor)



El "Bassin d'Apollon", es una fuente de forma octogonal. En el centro, grupo escultórico representando el Carro de Apolo, surgiendo del mar entre tritones y monstruos marinos.



La Capilla del Palacio, obra de Mansart, tomada al atardecer. El ala que aparece a la izquierda, con la inscripción "A todas las Glorias de Francia", es obra de Gabriel.

arquitecto Louis Le Vau, el decorador Le Brun y el paisajista André Le Nôtre.

Jules-Hardouin-Mansart (1646-1708), es nombrado, en 1676, Primer Arquitecto del Rey, desplazando a François d'Orbay, yerno y socio de Louis Le Vau, que había quedado al frente de todas las obras, al fallecer éste en 1670. Comienza entonces la tercera etapa de Versailles.

Mansart comienza a transformar el Palacio de Le Vau en 1678; su obra es más típicamente francesa que la de su antecesor, a quien se le notan las influencias italianas. La fachada sobre el parque, en la cual Le Vau había dispuesto una amplia terraza sobre la planta baja, fue modificada creando una galería que sería célebre: la "Galerie des Glaces" (Galería de los Espejos), uniendo los Pabellones de la Guerra y de la Paz. Tiene 73 metros de longitud por 10.40 de ancho y 13 de alto y posee 17 ventanas sobre el jardín, a las que se oponen otras tantas arcadas revestidas de espejos, que reflejan el paisaje y la luz que atraviesa aquéllas. El techo, en forma de bóveda de cañón, fue diseñado hasta en sus mínimos detalles por Le Brun y realizado por sus discípulos; representa, en forma alegórica, la vida del "Rey Sol" entre 1661 y 1678. Mansart, además, crea las alas del Norte y del Mediodía, que dan al conjunto la monumental fachada de 600 metros que posee actualmente. La capilla palatina, de una nave con entresijo, es igualmente obra suya, aunque fue terminada por Robert de Cotte. De ambos es también el "Gran Trianón", construcción aislada, algo alejada del Palacio, en donde el monarca podía evadirse de la etiqueta cortesana. Justamente en estos momentos, se está practicando un remodelamiento con vistas a convertirlo en residencia de huéspedes destacados del Gobierno francés.

El 1º de septiembre de 1715, muere Luis XIV de 77 años de edad, habiendo cumplido un reinado

LA APOTEOSIS EDILICIA DE UN REGIMEN: VERSAILLES

"¿Cuál es el significado de Versailles? ¿Qué hecho fundamental importante halla aquí su expresión? Es la estrecha compenetración con la Naturaleza que aquí se ve realizada. Un inmenso conjunto de edificios, de más de seiscientos metros de largo, ha sido puesto directamente de cara a la Naturaleza. Las zonas verdes constituyen parte real de la

estructura del palacio, y con él forman un conjunto de gran potencia y majestad".

Siegfried GIEDION

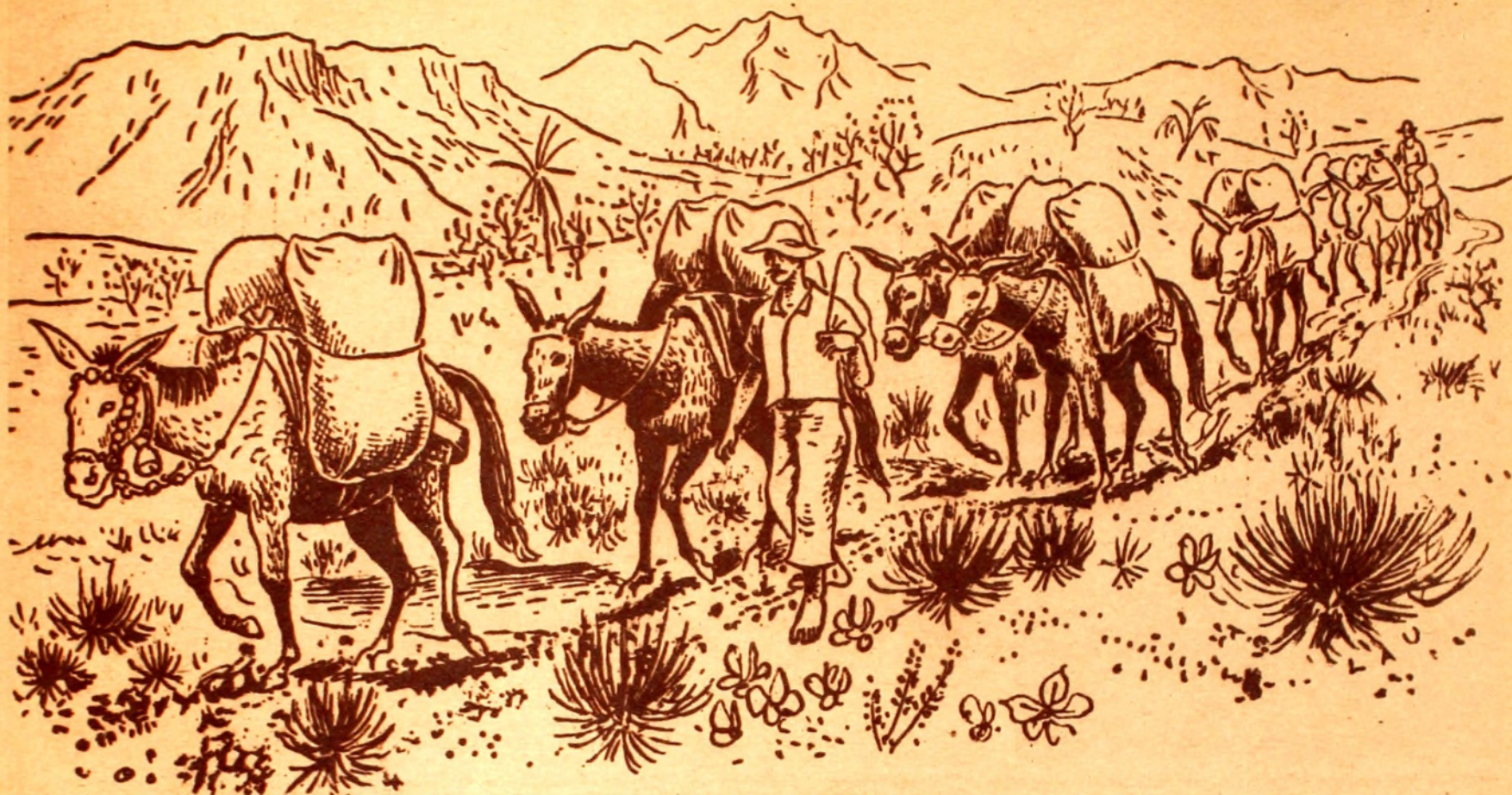
EN nuestro anterior artículo, nos habíamos referido a la obra que cumplió en Versailles, el "equipo" realizador de Vaux-le-Vicomte, compuesto por el

de 73 años, que se caracterizó por el afianzamiento de la monarquía en Francia, como consecuencia del poder absoluto que ejerció.

Entre las muchas obras de su reinado personal, una particularmente, reclamó su atención casi cotidiana y que, podemos decir, constituyó algo así como el emblema de toda una época y de un sistema: Versailles, que fue verdaderamente el "amor" de su vida.



Otra vista de la fachada posterior, en la que se aprecia uno de los magníficos juegos de agua que engalanan el paisaje.



Emparedados y prisioneros entre las cargas increíbles enhorquetadas sobre sus lomos.

naderos, encarnados en la auténtica historia, a través de la magia de su verbo, sabían asaz amargo, pese a metáforas. Porque sufrieron sed y hambre remediadas por frutos y semillas de desechos y yerbas esqueléticas. En lugar de las sandías y granadas que pudo saborear el "Platero" del Río Tinto de Huelva, protagonista del libro inmortal.

SURCOS PARALELOS. — El escultor Carangi se consideraba alumno de Belloni en el tratamiento de lo vernáculo y había asistido a su taller europeo. Sin soslayar el tema del poeta, puso su acento en el valor de los grandes cuadrúpedos como factor de poblamiento y desarrollo.

Sus lápices pergeñaron ágiles e incansables, todos los modelos brasileños que conocía, al servicio de esa tracción. Desde las primitivas "alcaprimas"

de los pantanos y las más simples carretas, a aquellas de origen romano-galaico tiradas por bueyes. Hasta las de transplante más moderno, de procedencia polaco-ucraniana, los carretones (con toldo o sin él), de carga y pasaje, asimilados al medio ambiente para los largos recorridos. Desde los elementales que sirven de palanca para la cinchada, hasta las más perfeccionadas casas ambulantes.

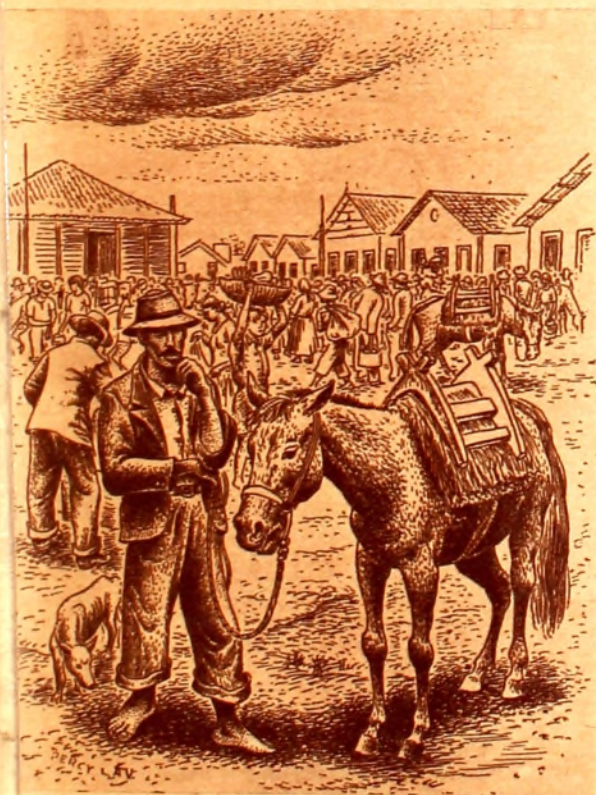
Nos invitó, también, entusiasmado, a verlos "in situ", en los múltiples lugares donde siguen siendo base del trabajo. Aquellos en los que aún perduran por no recibir vías férreas o carreteras, o, pese a ellas, por su practicidad para la rutinaria economía local. Me entregó asimismo esos apuntes, que tuve ocasión de obsequiar en vida, en su nombre (conjuntamente con otros de Percy Lau sobre la temática).

a don José Belloni, que los recibió con ponderado elogio y se solazó en su contemplación y crítica.

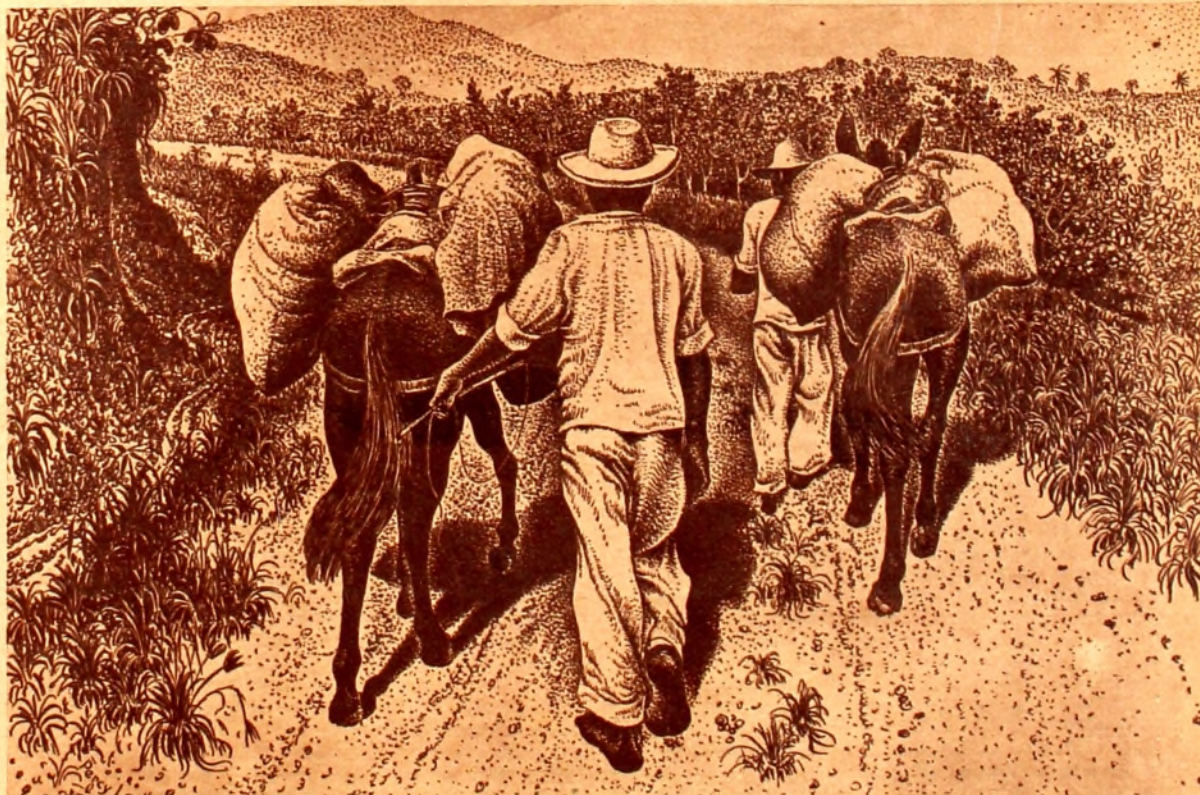
ORO DE LEY. — Cascos asnales, bovinos y equinos, que solos, o haciendo girar las macizas ruedas del transporte primitivo, dejaron su impronta en la tierra rubiar y escribieron así la lección primera para la historia. Sirvieron de todo y para todo, como el más puro oro de ley. Sin ellos no hubieran sido posibles los restantes "oros", que incluso arraigaron en la toponimia. Ni el negro (por Ouro Preto), ni el blanco (por Ouro Branco), ni el fino (por Ouro Fino). Imagen que trasciende a las restantes latitudes y economías brasileñas.

Flavio A. GARCIA

(Especial para EL DIA)



a fregua en la plaza poblana, después de la descarga, en espera de la nueva cinchada



En su ritmo breve y vivaz, llevaron y mudaron todo el Brasil.



Borriquito aguatero de la región del río San Francisco.

ME es grato evocar los nombres del escultor Carangi y del poeta Rosa, en mis recuerdos del museo y del instituto portoalegrense. Por sobre las "palestras" y órdenes del día, a veces demasiado adustas y protocolares, me agradaba escucharlos en otros sitios. Terciar incluso (con audacia idiomática) en sus pláticas ceñidas a las letras y al arte, cuando no se establecía el encuentro en la encrucijada común de la historia y la sociología.

Era indudable que Otelio Rosa no se veía a tono dentro del ficto uniforme académico. Manifestaba cierto apocamiento en su función de dirigente inte-

lectual, que magnificaba su figura morena y espigada tan especial. En cambio, cuando se encontraba en cualquier peña informal, señoreaba todos los temas. Conocía y gustaba de todo lo nuestro, y era singular su ansiedad de saber de lo gauchesco y lo nativista, para comprender mejor al hombre nacido en la cuenca fraterna del Uruguay.

El escultor, de recia y saludable estampa, vivía el asedio de su condición de artista de la hora, que inhibía y condicionaba en buen grado su sed creativa. Planes y proyectos, ensueños y compromisos, cruzaban su camino y hacían difícil su decisión. Prefería

la plástica referida a los constructores de su país. Por ello daba los últimos toques a la composición escultórica en homenaje a los labradores inmigrantes que hoy se eleva gallarda a la entrada de Caxias del Sur.

UN MUNDO RUDO. — Aquella tarde observábamos la actividad febricitante de un mundo de verticales y de máquinas, desde el elevado mirador de un "araña cielo" de la avenida Borges de Medeiros. En forma instintiva, de oficio, ofrecí mis reflexiones esquematizadas en ciclos: desde el del "palo" brasil al del azúcar; desde el de las "minas gerais", a los del café y la "borracha" (caucho), en fin. Todo aquello era símbolo progresista, evidencia del esfuerzo y la inteligencia al servicio de una riqueza imponderable, que ahora alcanzaba al sur lacustre.

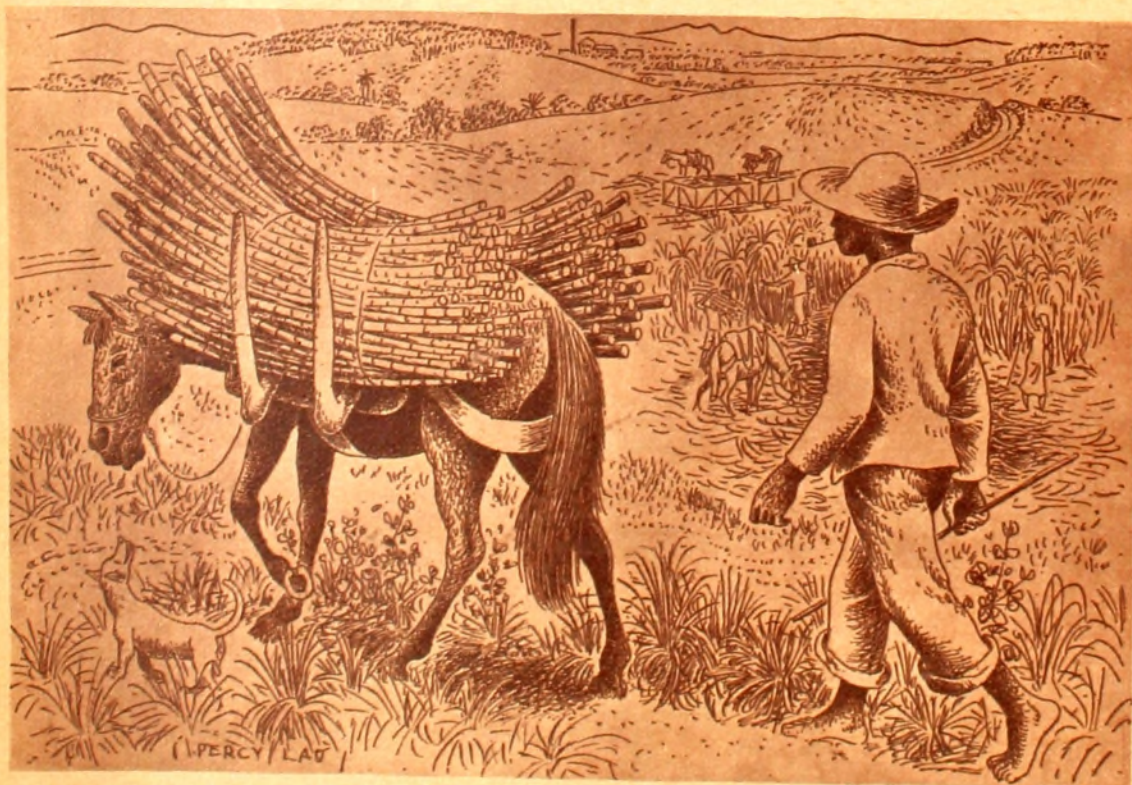
El criterio fue compartido, e incluso mis compañeros dieron trasunto de mesurada euforia patriótica, que en forma paulatina se convirtió en encendida nostalgia de un muy diverso mundo. Sin evadir la realidad, se tendió un puente de letras e imágenes por sobre mi síntesis y se echó a andar un ayer que sobrevive.

Fue curioso su coincidir, desde enfoques y perspectivas disímiles, y en el idioma respectivo de su arte. Cada uno lo evocó colmado de vida, bullente en la plenitud de pueblos y campos; desfalleciente y desplazado en los aledaños de las urbes. Y centralizó su dinámica en "ancas" de un simpático y tangible pretexto liberador de su yo creador. Que fue apalancado en forma visual por las colecciones de las pinacotecas.

FUERZAS MOTRICES. — Otelio Rosa expresó su sabiduría terruñera en la prosa poemática de fluir de encanto que le era peculiar. Deleitó su decir sobre los hombres tenaces y pacientes que habían sabido acompañar el ritmo de su vida al de sus jumentos. En su lírica explicación, los "cambitos" y "jericos" descendientes de los burritos y mulas del Paraguay, habían sido primeras figuras en el hacer nacional.

Insignificantes en su talla, desproporcionados, cabezudos, orejudos, de colas pobladas por cerdas. Fueron ascetas e infallibles "motores" de los pioneros, de los labradores, de los mineros. Emparejados y prisioneros entre las cargas increíbles enhorquetadas sobre sus lomos, llevaron y mudaron todo el Brasil. La madera, el azúcar, las piedras metálicas y preciosas, el agua, los alimentos, los hombres... El poeta exaltó en cánticos admirativos la colaboración inestimable.

No di en preguntarle si su escanciar literario obedecía a influjos de Juan Ramón Jiménez y su borriquete inmortal de Palos de Moguer. De cualquier modo impelía motivación similar. Aunque estos vencedores de esteros y montañas, desiertos y despe-



El "cambiteiro" carga su jumento del fresco y jugoso elemento del cañaveral.

POR ser domingo y espléndido el día la pulpería de Amarillo reboaba clientela. En dos mesas se barajaban naipes y en otra, ancha y larga, vasos. El ruido de las voces era grande y el humo de los chaludos espeso. De vez en cuando una carcajada se abría como se abre el agua tersa del arroyo al ser herida por la saeta de un Martín Pescador arponeando mojarras; de vez en cuando estallaba una palabra mal sonante. El mosquero hacia un fondo sonoro, constante, a este desconcertado concierto.

De pronto quedó encuadrado en el marco de la entrada un indio grandote, con una vincha color tiempo largo ciñéndole la melena, bigotes de nutria y pera de chivo. Ojos negriscos, brillantes como pitangas, nariz aplastada abriendo dos hornallas. Sobre la camisa a cuadros un ponchito vichará, mal tratado, botas de potro, espuelas lloronas. La estampa era imponente; y si es cierto aquello de que la cara es el espejo del alma aquel indio debía ser un punto más que Satanás.

De todas las bocas salió un solo grito:

—¡Ufrasio!

Y el que llegó tendió la jeta y en ella lució una sonrisa que jerarquizaron dos hileras de dientes blanquísimos.

Luego de un torbellino de abrazos el indio pudo sentarse en la mesa ancha y larga que dijimos. Se trataba de Eufrasio Aguilera, domador de oficio. De él decía el viejo Nicomedes Lucas:

—Hay el domador que convence, el que arrocinia y el que avasalla. Ufrasio redota al potro, y al que se le niega mucho lo deshace. He visto vivientes brutos y desalmaos; pero a este indio entodavía no le he hallao emparde...

Y en la rueda que ensanchó el domador comenzó un ritmo de vsos de tabla a boca y de boca a tabla, tan intenso, que los porrones se desnivelaban con impresionante rapidez.

—¿De ande salís, indio?

—De una güelta de cuatro estancias. Cinché a lo hormiga, amancé tuito lo que enfrené, hinché el carpincho... ¡A ver, Amarillo, trái otro porrón!

Y la tinguítanga siguió un compás imponente... hasta que se ensombreció el ambiente al privar la luz de la puerta, la humanidad de una mujer retacona. Un breve momento pasó allí la que llegaba. Bruscamente gritó:

—¡Ufracio!

Y Eufrasio, con alborozo, respondió:

—¡Pero... china querida...

Ya estaba ella cerca de él.

—¡Déjese de almibares y toque pa casa! Ricién llegó al pago este perulario y en vez de marchar pal rancho a saludarme, cái en la pulpería a rebajar vasos. ¡Marche!

El domador se revolvió nervioso sobre el banco. Con acento de súplica habló:

—¡Pero, Deolinda, estaba entonando el pecho pa después dir a hacerte crujir el costillar de un abrazo. —¡Déjese de preluir compuestos y toque, he dicho!

Eufrasio intentó una tregua. Pero ella levantó el gigantesco talero que el hombre había dejado a sus pies y el soterazo que estalló en su espalda lo hizo botar como una pelota de cancha.

—¡Toque he dicho, enfiel!

En la tempestad que allí se desató se mezclaron los alaridos de ella, los gruñidos de él, y el sonar de la lonja.

Cuando todos asomaron al campo vieron al indio hecho un arco sobre su montado y a ella, jinete en un moro gordo, arreándolo a grito pelado.

Sosegado el ambiente en el comercio de Amarillo empezaron a cruzarse los comentarios:

—Ufrasio habrá amansao mucho potro...

—Sí, pero con esa china no ha podido hacer baza.

—¡Jué pucha, es más amarga que vel de bagre!

Y el viejo Nicomedes Lucas murmuraba:

—¡Um... entodavía no se le han visto las patas a la sota.

A la misma pulpería de Amarillo cae Eufrasio cierta mañana de enero. En el comercio hay mucha gente pues cerca se corren pencas. El domador ingresa en un corro de aparceros...

No ha pasado una hora cuando irrumpe Deolinda en la pulpería, chispeante el mirar.

—¿Nc le dije, sotreta, que no quería verlo en californias?

—Vea, Deolinda...

Nosotros tenemos que reconocer que en más de una oportunidad los arqueólogos se han abocado al estudio de un determinado estilo debido a que los estudiosos del arte se han interesado por él; caso concreto en la actualidad sería la inclinación que hay por los ídolos cicládicos, hasta hace unas décadas eran considerados por los arqueólogos piezas interesantes procedentes de niveles del neolítico de ciertas islas del Mediterráneo Oriental pero, desde que Brancusi y otros se interesaron por ellos, los especialistas los hicieron

EL VALE CUATRO DEL INDIO EUFRASIO AGUILERA

—¡No tengo que ver sino que se levante y se horquete en el pampa que lo trujo y toque pal rancho!

—Vea, Deolinda...

—¡Lo que no tengo que ver es que usted pa bien de mamarse y timbiar caiga mañana a su casa más seco que cáscara de cangrejo finao!

—Vea, Deolinda...

Pero Deolinda ya había desatado todas las potencias de su genio. Llevaba un rebenque cortón, de

Y diciendo y haciendo comenzó un fandango tan eficiente con su talero que en contado tiempo la china yacía patas arriba sobre el piso...

Todos pidieron clemencia por ella al indio enfurecido.

Al fin de este drama pudieron subir a Deolinda en el caballo que había venido, entanto Eufrasio montaba en el suyo. Y mientras ella riendeaba hacia su casa entreverando ayes con suspiros, él, a guisa de despedida le gritaba:



sotera recia; y como ya había hecho hábito de usarlo en el indio, en forma despótica casi siempre, ahí mismo terminó el diálogo cruzándole el rostro con el cuero. Lo que marcó el fin del sistema tiránico. El indio salió disparado del banco como sapo que le rocian el lomo con agua hirviendo, se elevó en el aire y volvió al piso quedando estaqueado, rutilando ojos, crujendo dientes. La transformación fue tan brusca que todos se sintieron petrificados incluyendo la china en ellos. Entonces Eufrasio comenzó a hablar con enronquecida voz:

—¡Toy cansao, arrumbao de hablarle manso y tratarla suave; pero usted hoy ha hecho hervir la leche hasta rebasar la olla, lechuzón barranquero! ¡Se ha acostumbrao a tratarme como negro ruin a petiso maceta; pero ha errao el trillo, Mandinga de pelo trenza! Y pa tuitos los retrucos que me ha echao aguante aura mi vale cuatro, basilisco sin cruz en el mate!

—Y mañana o pasao, cuando yo llegue al rancho, asina vaiga pelao o peludo, mamao o fresco, tenga la jeta cosida, loro calzonudo. ¡Y ande no le guste prienda el carro, cargue sus mulambos y enderece p'ande elija, ajolá sia al mismo infierno!

Clavó las nazarenas al bayo y puso rumbo a las pencas.

En medio del silencio que cayó luego de esto se alzó la voz del viejo Nicomedes Lucas:

—Yo les dije: entodavía no se le han visto las patas a la sota... El indio todo lo que tié de bruto lo tié de güeno; pero la china con sus avasallamientos hoy le hizo saltar la pacencia mollera ajuera...

—Sí, señor, —habló un pardo que allí estaba— pero con otro vale cuatro como este que Ufrasio echó hoy, la china no tantea más poroto...

José MONEGAL

(Especial para EL DIA) (Dibujo del autor)

a psteriori. También por lo olmeca comenzaron a interesarse Miguel Covarrubias y Diego Rivera, posteriormente los arqueólogos.

Nosotros recomendamos el estudio de los estilos en arqueología como un método que brinda conocimientos inapreciables. Hemos hecho, y seguimos en la tarea, cuadros-gráficas que nos han brindado una sistemática sobre la distribución de los estilos, con ese método logramos aclarar algunos problemas relacionados con las fronteras geográficas y temporales de algunos com-

plejos culturales precolombinos, así como la interinfluencia de éstos en un mismo nivel cronológico, la influencia de éstos en sus sucesores geográficos.

Raúl CAMPA SOLER

Na Bolom, 1965.

(Especial para EL DIA)

(1) "Style", Meyer Schapiro en "Anthropology Today", Pág. 207.

ARQUEOLOGIA

EL ESTILO



Pequeño idolo antropomorfo de cerámica, el que presenta características fantásticas procedentes de la mezcla con detalles ornitomorfos, estilo de mostrar seres con partes humanas y de buhos por otra, el que posteriormente habría de cuajar con una gran fuerza en los grupos culturales denominados Diaguitas, de los cuales no conocemos bien el desarrollo del estilo y se carece de una plena delimitación arqueológica. (Museo de Arte Precolombino. Foto G. Guastavino).

HASTA hace unas décadas podíamos indicar que un determinado grupo de pintores desarrollaba tal o cual estilo, hoy ya la aplicación de la palabra estilo y su significado le podría caer a un solo artista. El individualismo, la búsqueda diferente, el ánimo de sobrevivir como unidad, ha hecho que los hombres tiendan a través de los tiempos a ser los dueños de su propio estilo. Ello también es parte de un "modus" político.

Todavía tenemos en vigencia "corrientes de estilo", pero se tiende a que con el decurso del tiempo también ello desaparezca; sobresalir es la consigna, aun cuando el resultado no es previsible.

Para nosotros los arqueólogos es algo difícil poder "ver" esa lucha por el logro del propio estilo en la que creemos se pierde una gran energía, la que podría proyectarse en un mejoramiento, en la constante obtención de logros más puros. Quizá como vivimos en la investigación del pasado nuestras ideas sean asimismo planteamientos de un pasado.

Sí, es importante considerar que si nosotros estudiamos los estilos como manifestaciones de una cultura total en un determinado "momento" de su historia, el trabajo de los futuros arqueólogos que seguramente estudiarán los estilos de un determinado complejo cultural de la segunda mitad del siglo XX, es de seguro que añorarán los tiempos pasados.

Es rasgo evidente de la unidad cultural de un grupo incluido dentro de nuestros estudios, su unidad de estilo. Siendo ello natural, ya que el estilo en arte proyectaba la unidad estética del grupo, del pensamiento religioso-político que lo amalgamaba.

De su unidad y altura plástica estudiamos y conocemos, además de rasgos de la personalidad del artista responsable, los valores religiosos, políticos y económicos de esa comunidad que ha estructurado las lineaciones del estilo que desarrollan los artistas anónimos, pero en la mayoría de los casos muy conscientes de la trascendencia estética de su obra.

Los artistas, los estilistas, estaban quizá más cerca que ahora de la situación general de la comunidad, de la cultura en general a la que pertenecían. Si aseguramos que del estudio de los estilos llegamos al conocimiento de la religión, política y economía de una cultura es por que las obras de arte reflejaban directamente esas realidades de tipo nacional. Y como el estilo es orgánico, o sea, que nace, crece y muere, de su estudio prolijo se obtienen conclusiones directas sobre la vida del grupo que le insufló vida, lo hizo grande y permitió su desaparición o fusión con otro estilo, ya sea creado por la misma cultura, pero con

nuevas ideas religiosas o debido a la penetración por vía político-religiosa de ideas foráneas que cuajan y son tomadas por el grupo en decadencia (no dejemos de lado la idea que el estilo es un fiel barómetro de la realidad nacional, por lo menos en las culturas que nos ocupan).

En setiembre de este año hemos publicado otra contribución pequeña sobre este tipo de estudios que son básicos en arqueología. (Suplemento Dominical de EL DIA N° 1704). En esta página agregamos algunas conclusiones obtenidas recientemente que entendemos de aplicación general aun cuando su concreción se debe a valores de estudios en material americano.

Meyer Schapiro escribe sobre el tema: "El estilo refleja o proyecta la "forma interior" del pensamiento y del sentimiento. Lo que importa aquí no es el estilo de un individuo o, de un solo arte, sino las formas y calidades compartidas por todas las artes de una cultura durante un período significativo de tiempo" (1). Nosotros hayamos justa tal afirmación por que hemos comprobado esa unidad, mas, entendemos que podemos agregar algo de interés sobre el particular; la unidad no se debe a causas naturales y no siempre refleja la "forma interior" de todo el grupo que da luz al estilo.

En América, en las altas culturas precolombinas, nuestros estudios nos han guiado a estimar que el poder de los teócratas gobernantes y su equipo sacerdotal imponían las lineaciones estilísticas, las determinantes de una plástica sin que mediaran o colaborara en ella el pueblo, salvo en mínima parte. El estilo entonces era el producto directo de un sistema religioso y salvo contadas excepciones, éste exaltaba valores o personajes vinculados directamente al mito empleado por los gobernantes para ejercer su poder.

Creemos que cuando el estilo maduró sobre una plástica abstracta, el poder de los gobernantes era mayor todavía, el pueblo ni siquiera podía "ver", comprender, el objeto de la adoración de sus dirigentes, de sus trabajos, de sus desvelos para obtener el perdón.

Por ende, los intermediarios entre los hombres y los dioses se hallaban en un sitio más sublime, ellos solos "comprendían" esos signos bajo los cuales se podía invocar, o sencillamente, representaban a los dioses.

Si bien en las culturas históricas los estilos son el producto de un balance entre la cultura popular y la de los dirigentes, en las culturas precolombinas más desarrolladas estéticamente, el planteamiento es diferente: el estilo más desarrollado, uno que logre niveles plásticos de considerable solvencia, se debe en todos los casos a que la clase dominante era culta, que disponía de medios económicos mediante presión religiosa, y en manera alguna se cuenta la cultura media del pueblo sustentador del gobierno, pueblo que en muchos casos era el directo encargado de llevar a cabo las obras, casi una tarea de reproducción ya que las concepciones se entregaban "preparadas" por los sacerdotes.

Como es natural se localiza la presencia de un determinado artista en diversas series de piezas pertenecientes a determinadas culturas. Que dentro del estilo y sin apartarse de él en lo más mínimo, el sobresalir es signo humano que cabe desde un comienzo de todo y en todo lugar.

Las piezas de cerámica pintadas con escenas de los mochicas, en varios de sus niveles culturales, son casi iguales; sin embargo se llegan a "descubrir" las obras de algunos artistas que dieron un carácter especial, que crearon — si el término es válido de emplear aquí — una modalidad dentro del estilo y sin desviarse de él. Ese rigor de seguir determinadas lineaciones de las cuales era imposible salir, que también primó en Egipto, ha creado esos "artistas anónimos", que hacen que hoy, frente a esos miles de escarabajos en piedra, cerámica, que vemos en el Museo de El Cairo, el ojo acostumbrado y con tiempo, localice algunos, posiblemente una serie, que presente rasgos que, siguiendo el estilo, los hace particulares y en casos superiores al resto.

Los estilos pueden sufrir influencias de otros estilos durante su ciclo orgánico. Discutíamos en Yale con Michael Coe sobre los "exploradores olmecas", que son para este gran investigador una especie de propagadores de los fundamentos religiosos, del estilo de las formas de ese pueblo. Yo había propuesto el camino de los olmecas porque para hablar de un ejemplo de interinfluencias estilísticas consideramos necesario el estudiar esa cultura que, sin imponerse, ha influido en sus distintas épocas a grupos culturales muy lejanos y con los cuales difícilmente podrían haber tenido contactos comerciales. ¿Cuál habría sido el motivo de los olmecas para influir en una buena parte de México, Guatemala y Honduras, sin imponerse como gobierno?

El problema quedó planteado, pero ahora nos interesa directamente el problema del estilo, ya que ellos han influido en culturas que mantenían un estilo propio y bien definido. En Tlatilco, durante la última fase del Preclásico (superior o tardío), ese estilo bien propio y firme se ve influido de un golpe por estos olmecas, y lo mismo se podría decir de los mayas, los que en esencia son olmecas.

Varios centros mayas de fin de Viejo Imperio se ven "nuevamente" influidos por ese estilo que les dio vida en un principio. En Quirigua y en Copán hemos observado glifos típicos del más depurado estilo maya clásico, los que habían sido tallados para indicar fechas en monumentos en los que observamos una clara influencia olmeca. Aun en consideración a lo anterior, postulamos la existencia de un estilo maya propio y definido, teniendo en consideración las múltiples va-



Pequeño idolo en cerámica, que nos muestra formas fantásticas: una mezcla humana con ave. Aun cuando su procedencia no se conoce, nosotros hemos exhumado iguales en el área diaguita, en los Valles Calchaquies, y proceden del horizonte Preclásico Tardío. En ellas observamos los rasgos que dieron origen al estilo de decoración de las cerámicas conocidas como "hurnas funerarias Diaguitas" entre las que descuellan las Santamarianas. El idolo era de colgar. (Museo de Arte Precolombino. Foto G. Guastavino).

riantes que se presentan en las diversas zonas, entre estas variantes se pueden contar como vitales aquellos centros, como los dos citados, que mantienen en ciertos períodos una marcada influencia olmeca que nos hace pensar en que podría haber un centro maya que se desarrolló a partir de lo olmeca.

¿Qué relaciones hubo entre los "últimos" olmecas y los primeros mayas? Nosotros entendemos que los mayas son posteriores migraciones transpacificas, quizás más de 1000 años después que los estructuradores de esa cultura que llamamos olmecas, los que posiblemente proceden del mismo sitio del Sur-Este de Asia. El estudio de estos problemas que denominamos "herencias culturales" en arqueología, es algo complejo todavía aquí en América. Dentro del mismo marco, con las variantes del caso, se estudia la herencia cultural de Chavin sobre sus sucesores culturales — o religiosos — los mochicas.

EDGAR RICE BURROUGHS' Tarzan

EL HELICÓPTERO FUMIGÓ EL PANTANO CON UN PODEROSO HUMO INSECTICIDA...

TERMINADA SU TAREA, EL DR. BANE VOLVIÓ A LA ALDEA...

¡OM BU ALA TARZÁN!

¿QUÉ SUCEDE, MUBU?

¡NO PUEDO ENTENDERTE!

SI SÉ QUE MENCIONÓ A TARZÁN... VERÉ SI AUN ESTÁ EN LA CHOZA...

¡IGORU BAM!

¡SE FUÉ!

¡TARZÁN BU ALA!

OH!?

CREO QUE QUIERE DECIRME QUE TARZÁN HA PERDIDO LA CABEZA...

Y HUIDO A LA SELVA... LA CULPA ES MÍA... DEBÍ INCULCARLE SIN DEMORA.

LE BUSCARÉ CON EL HELICÓPTERO. ¡ESTA EN GRAN PELIGRO!

¡Y ASÍ ERA! PERO TARZÁN, ENLOQUECIDO POR LA FIEBRE, LO IGNORABA.

EN SU BARRIO, para su comodidad una agencia de AVISOS ECONOMICOS de

EL DIA

MONTEVIDEO
CIUDAD VIEJA
25 de MAYO 389
CENTRO
RIO BRANCO 1212
Avda. 18 de JULIO y YAGUARON
CORDON
Avda. 18 de JULIO 2022 bis (Ag. Petraglia)
PUNTA CARRETAS
BRITO DEL PINO 810
eq. 21 de SEPTIEMBRE

PARQUE RODO
CONSTITUYENTE 2007
POCITOS
JUAN B. BLANCO 914
MALVIN
ORINOCO 5048 y MICHIGAN
PUNTA GORDA
Av. Gral. PAZ 1421
UNION
Av. 8 de OCTUBRE 4062
Av. 8 de OCTUBRE esq. ABREU (Kiosco Unión)
Av. 8 de OCTUBRE esq. PIRINEOS (Kiosco Maro)

GOES
Avda. Gral. FLORES 2942
ITUZAINGO
Avda. Gral. Flores 4996
PIEDRAS BLANCAS
Cuch. GRANDE y T. RINALDI
ARROYO SECO
Av. AGRACIADA 2612 bis
PASO MOLINO
Avda. AGRACIADA 4109
AGUADA
SIERRA 1906 (Agencia Progreso)

VILLA MUÑOZ
HOCQUART 1907
REDUCTO
GUADALUPE 1490
RIVERA
Avda. RIVERA 2621
CERRO
Avda. CARLOS M. RAMIREZ 1686 esq. GRECIA
SAYAGO
Av. SAYAGO esq. ARIEL (Kiosco Sayago)

COLON
Av. GARZON 1911 frente Pza. Vidiella (Florería)
EN EL INTERIOR
CANELONES
TREINTA Y TRES esq. na RODO
Plaza 18 de JULIO (Kiosco ISNALDI)
SANTA LUCIA
BAZAR "EL TREBOL" RIVERA 488 bis

LA PAZ
Av. BATLLE y ORDONEZ 215 (Bazar JORGITO)
LAS PIEDRAS
Avda. ARTIGAS y LAVALLERIA (Kiosco LUISITO Plaza)
Estación FERROCARRIL (Kiosco LUISITO)
PANDO
Gral. ARTIGAS 895
PARQUE DEL PLATA
CALLE 2 esq. H

AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU - SALTO - RIVERA - PUNTA DEL ESTE

DANZAS TRADICIONALES URUGUAYAS

EL CARANGUIYO O «CARANGUEJO»



Retrato de la informante a la edad de quince años cuando bailaba el "caranguillo" en Caracoles.

EN uno de los primeros artículos de esta serie, después de referirnos a los dos grandes módulos, el del Pacífico (Danzas Apicaradas) y el del Atlántico (Danzas Cortesanas) que se dan en el Río de la Plata (según lo ha planteado el Prof. Carlos Vega), y señalar que el primer ciclo, o picaresco, prácticamente no se da en el Uruguay, nosotros diríamos (siguiendo también el pensamiento y los planteos del Prof. Vega), que realmente no se da, y que "el gato" (tal vez "la huella", su hermana) y "la refalosa", fueron, quizás, transplantes temporales debidos a las guerras, de la independencia en el primer caso y la llamada "Guerra Grande" en el caso de la "refalosa federal" (Ver Suplemento, 13/VI/65); decíamos: En nuestro país, además, por circunstancias histórico-políticas que no es necesario analizar por muy conocidas y la inmensa frontera seca de los dominios luso-brasileños, se sufrió una influencia por el hinterland, de ese origen, proveniente, en muchos casos, de formas tradicionalmente folklóricas en su país de origen (Portugal) traídas por grupos sedentarios de agricultores (trasmontanos, miñotos y azorianos), que a su vez sufrieron un largo proceso de folklorización en estas tierras de Río Grande y nuestro territorio, hasta el punto de recibir en sus etapas finales influencias de la polka y la mazurka y del instrumento que se vino a agregar a la guitarra: el acordeón. "Tales los casos de la chimarrita y el caranguio" (cangrejo). A esta última danza habremos de referirnos en el presente artículo. En 1962, nuestra estimada amiga y compañera en tareas de investigación en estos temas, la Prof. Gladys Piriz De León, recogió de labios de su señora madre, Doña Elisa De León de Piriz, de 69 años entonces, una interesantísima versión del Caranguio.

Esta versión, a instancias nuestras, logró luego confirmarla e incluso ampliarla (agregado de la primera estrofa), por los siguientes informantes: Sr. Froilán Nieves, Sra. Sofia Dutra y Srta. Blanca Ferraro (que se lo oyera cantar a su madre ya fallecida).

Todos ellos, se refieren a la vigencia, en plenitud, de esta danza, en Caracoles, 2ª Sección Judicial del Dpto. de Maldonado, cerca de San Carlos, entre 1900 y 1910. Dos particularidades resaltan inmediatamente ante esta interesante versión de esta danza de nuestro folklore extinto: en primer término, su ubicación geográfica, tan al Sur, en el departamento más sureño de la República, aunque en zona de tradicional y muy arcaica influencia luso-brasileña (que nos hace pensar en una muy remota aculturación en ella) y, segundo, el hecho de que su letra es completamente en correcto castellano, pero semejante (la 1ª y la 4ª cuartetos) a algunas coplas muy tradicionales del romancero sur-riograndense. En efecto, dice la 1ª cuarteta del caranguio de Caracoles:

*Caranguio no me toques
Caranguio tocame
que con la punta del pie
que con la punta del pie*

Y dice una antigua copla del "Caranguejo" en Río Grande del Sur:

*"Caranguejo nao é peixe
Caranguejo peixe é
Caranguejo perna fina,
nao aguenta balancé".*

(En ambos casos corresponde en la coreografía a la 1ª figura en la cual los caballeros y damas adelantán el pie derecho y golpean con él tres veces, al par que baten palmas).

La cuarta estrofa dice:

*"Caranguio se murió
lo llevaron a enterrar,
le pusieron poca tierra
y volvió a resucitar".*

tiago del Estero, Rep. Argentina) pocos días después, por los mismos intérpretes. La Prof. Gladys Piriz, presentó una comunicación al 2º Congreso Internacional de Tradicionalismo en Porto Alegre, en octubre de ese año 1962, dando noticia completa (partitura, letra, etc.) de su trabajo de investigación. (Ver grabado).

Transcribimos lo que dicen los investigadores brasileños Paixao Cortes y Barboza Lessa, en su libro "Manual de Danças Gauchas", respecto al "Caranguejo", en Río Grande del Sur:

CARANGUIYO
Recopilación Gladys Piriz de León

*Caranguio no me toques,
caranguio tocame,
que con la punta del pie.
que con la punta del pie.*

*Caranguio, caranguio,
caranguio carangó,
el que baile caranguio
que lo baile como yo.*

*Caranguio se ha perdido,
lo salieron a buscar,
veinticinco granaderos
y un cabo y un oficial.*

*Caranguio se murió,
lo llevaron a enterrar,
le pusieron poca tierra
y volvió a resucitar.*

Una vieja cuarteta tradicional usual en la "chimarrita" en Río Grande, dice:

*Chimarrita morreu ontem
ontem mesmo se enterrou,
quem talar da chimarrita
leve o fim que ela levou.*

Poco después que la Prof. Gladys Piriz De León tomó de su señora madre música y letra de esta danza, la propia señora de Piriz, nos transmitió la forma en que ella solía bailarla. Es que doña Elisa no sólo fue excelente bailarina y más que discreta intérprete de la guitarra, sino que un especial motivo le hace recordar con particular detalle estas piezas de sus bailes juveniles. Su difunto esposo, don Elías Piriz (a cuya memoria dedicamos el presente trabajo), era excelente guitarrista y por ello obligado acompañante (en su soltería) en los bailes del pago. Allí se encontraron y allí nació su cariño, precisamente al son de estas ingenuas, si que deliciosas danzas. Más de una vez, nos contaba la señora de Piriz, que se lastimó ex profeso un dedo, para justificar el no tocar en la fiesta y así poder, en cambio, bailar con ella.

Eran los buenos tiempos, —nos dice esta estimada amiga— en los cuales se llegaba a las fiestas con baile desde todos los puntos del lugar, a caballo, en carruajes y hasta en carros. Eran bailes de familia, a los que no entraba cualquiera, ni siquiera los propios "comisarios", a veces, si no eran "gente".

Duraban varios días y las "niñas" llevaban hasta tres vestidos (el segundo, que era el más paquete, no lo vestían hasta la media noche, momento solemne de bailar los lanceros).

La versión original de este caranguio, tomada por la profesora Gladys Piriz De León, y con la reconstrucción coreográfica que realizó el autor sobre las informaciones de su señora madre, fue estrenada en Montevideo, en el Salón de Actos del Liceo Elbio Fernández, el viernes 10 de agosto de 1962, siendo interpretado al piano por su recopiladora Prof. Gladys Piriz De León, y coreográficamente, por el autor y su esposa. En el extranjero, lo fue en el 1er. Festival Internacional de Termas de Río Hondo (San-

"Oneydā Alvarenga nos dice en su "Música Popular Brasileira", que el "Caranguejo" fue popular en todo el país y hay referencias de él desde el siglo XIX. Su amplia difusión en Río Grande del Sur es aquilatable principalmente por la constancia con que surgen al investigador en todo el Estado, la música y la letra de esta antigua danza. De un modo general su coreografía no presentó variantes en las diversas regiones del Estado. Los bailarines pueden cantar mientras danzan".

Coreografía: Es de una simplicidad notable, según nos informara la Sra. de Piriz, en cada cuarteta se repiten siempre las mismas dos figuras, a saber: durante los dos primeros versos los bailarines giran, frente a frente e independientemente, por la derecha (pueden, o no, batir palmas al hacerlo). Luego, en la segunda cuarteta, hacen una corridita de tres pasos, laterales hacia la izquierda (ida) y luego a la derecha (vuelta). Y así, sucesivamente, cuantas veces se repita el tema.

Fernando O. ASSUNCAO

(Especial para EL DIA)



La Prof. Gladys Piriz, el autor y su esposa, interpretando el "caranguio" en el Salón de Actos del Liceo Elbio Fernández.